

## RESEÑAS

**JACYNTHO LINS BRANDÃO.** *Antiga Musa (arqueología da ficção)*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2005, 182 pp.

La épica arcaica griega ha sembrado el germen no sólo de la literatura occidental, sino también, como compendia e ilustra este libro de placentera lectura, de la teoría literaria. En esta ocasión, Jacyntho Lins Brandão nos invita a detenernos en otro gesto inaugural de la poesía homérica y hesiódica, examinando las condiciones que motivaron el surgimiento de las teorías sobre la literatura en la antigua Grecia. El autor propone que el *arché* de las poéticas clásicas reside en las reflexiones metalingüísticas o metaliterarias contenidas en los propios poemas, que constituyen un legado “pre-teórico”. Su mirada a la vez arqueológica y proyectiva sobre el *corpus* épico arcaico cobra relevancia, entonces, porque descubre el papel desempeñado por éste para las futuras generaciones de lectores, críticos y teorizadores.

El trabajo rastrea imágenes arquetípicas capaces de representar el lugar del poeta, del poema y de su público, e investiga la arqueología de algunos conceptos que, a partir de Platón, serán elaborados y permanentemente reelaborados, para pensar y comprender los procesos de composición, transmisión y recepción de la literatura. Se trata de aquellos conceptos que encuentran su última motivación en la necesidad de juzgar cuál es el estatuto de la ficción. De allí el atrapante subtítulo escogido por el autor, “arqueología de la ficción”, cuya precisión etimológica pretende capturar los tres sentidos de *arché*: comienzo, principio y poder.

La semántica múltiple de la expresión sintagmática “poética clásica” es, según se propone en el “Prólogo”, un enunciado plurilingüe y multicultural cuya complejidad incita a la reflexión, no del objeto mismo “poética clásica”, sino acerca de su nombre. En ello se concentran estas palabras inaugurales, con el objetivo de aproximarse a la quimérica distinción entre teoría y crítica literarias en el contexto de la poética clásica.

El primer capítulo, “Poéticas griegas”, incursiona en un breve análisis de corte etimológico acerca del surgimiento de los conceptos de poeta, poesía y poema, haciendo especial hincapié en la compleja y variada semántica que *poieîn* adquiere en los poemas

homéricos y hesiódicos y el impacto que este verbo tiene en las nociones posteriores de poeta como productor, la poesía como producción o el poema como producto.

El segundo capítulo, titulado “Canta Musa” se divide en dos apartados, “Proemios” y “Homero”. En el primero se someten a análisis los versos que constituyen tanto el proemio de *Iliada* como el de *Odisea*, prestando especial atención a las marcas de la deixis personal que brindan información acerca de la situación de enunciación y los programas narrativos de ambos poemas. En el segundo apartado, se examina la ocasión de la segunda invocación a la Musa, a propósito del catálogo de las naves del Canto II. La mirada detenida sobre este *corpus* permite al autor introducir uno de los conceptos que desarrolla a lo largo de todo el libro, el de “colaboración”. Contra la teoría de la inspiración, valiéndose de este concepto Lins Brandão revela los trazos que muestran cómo el poeta, en los proemios, descubre su actividad narrativa dramatizando su relación con la Musa. De este modo, prueba que a las musas cabe recordar, mientras que al poeta corresponde cantar lo que ellas rememoran. Cooperar, según la interpretación de los pasajes examinados, no implica para el poeta asumir una posición subalterna y de simple dependencia, sino una activa, en la que asume el papel de medida y límite de la enunciación. En relación a lo que ofrece la diosa, al poeta compete escoger no sólo qué cantar, sino también la perspectiva del asunto, el punto de partida y los motivos del relato.

“Cantores”, título del tercer capítulo, aborda la presentación de los aedos en Homero, considerados parte de una “representación reflexiva”. Son cinco los ejemplos citados y cuatro los analizados con detenimiento: en *Iliada*, las figuras de Támiris, el tracio y Aquiles; en *Odisea*, Femio, Demódoco y el anónimo a quien Agamenón confía la guarda de Clitemnestra. Del último, sólo se destaca la información que provee acerca del estrecho contacto entre el aedo y el recinto del palacio. A partir de la observación de estas figuras, Lins Brandão concluye que la escena homérica indica la existencia de varios tipos de cantores que, en su relación con las musas, celebran diversos tipos de contrato. En un extremo, la colaboración; en el otro, la posibilidad de cantar contra la Musa, con un sinfín de variaciones intermedias: como el paradigmático Demódoco (y Homero), cantar con la Musa para un público, exponente, además, del desempeño que se realiza *katà kósmon* o *katà moiran*; cantar contra la Musa, como el castigado Támiris; cantar sin la Musa y sólo con el público, como Femio, forzado por los pretendientes que parecen haber usurpado

para sí la operación de la Musa; cantar sin público y, quizás, sin la Musa, como Aquiles, cuyo canto asume un cambio de finalidad, un papel terapéutico, ya que cierra en sí mismo el circuito comunicativo.

En el cuarto capítulo, “As Musas ensinam a mentir”, el autor se detiene, en primera instancia, en el pasaje entre los versos 22 y 28 de *Teogonía*, que señala la capacidad de las Musas para decir tanto mentiras como verdades, inaugurando la exploración arqueológica de un nuevo concepto, el de *pseûdos*. Así, Hesíodo sienta las bases de un problema que las generaciones futuras deberán enfrentar: el estatuto de ese *pseûdos*, *arché* del concepto de ficción. Luego, se analiza el relato “falso” de Odiseo a Penélope en el Canto 19 de *Odisea*.

Dos apartados completan este capítulo. “As sereias” propone la comparación entre el canto de las sirenas y el las musas y se detiene en su cualidad diferencial, la falta de límites que caracteriza al primero: las sirenas saben todo y cantan todo, sin punto de partida. Su canto sin fin es la explicación del efecto de encantamiento que producen en los viajeros. Como una especie de “anti-musas”, las sirenas son incapaces de establecer un contrato de cooperación. “Memória” se centra en las consecuencias de la filiación de las Musas que propone *Teogonía*, es decir, en el resultado de la mezcla entre Zeus y Mnemosýne. Si Zeus es el dios que distribuye honras y funciones, las Musas son, para Lins Brandão, una suerte de “memoria organizada”, una memoria a la cual Zeus le impone límites. De este modo, el autor vincula los dos conceptos que ha desarrollado en este capítulo, ya que para la pura memoria, el *pseûdos* resulta imposible. La capacidad que tienen las musas de decir “cosas falsas” es, entonces, herencia paterna. El *pseûdos* tiene parte en la *métis* de Zeus como la tiene en la *métis* de Odiseo que ha sido analizada.

Los capítulos restantes se concentran en el análisis de aquellos relatos de *Odisea* en los que puede dudarse de la veracidad de los hechos o en los que, efectivamente, se trata de hechos falsos, profundizando la investigación respecto del concepto de *pseûdos* y su vinculación con el de ficción. En este sentido, el capítulo cinco, “O que a Musa ensina”, procura precisar, como lo indica su título, qué es lo que la diosa enseña al aedo, es decir, lo que significa cantar *katà kósmon* ou *katà moiran*. La lectura destaca, por un lado, las esferas semánticas de estas expresiones, relacionadas con la disposición ordenada del relato y con la aceptación de ciertas reglas o costumbres; por el otro, la relación entre verdad y verosimilitud, en función de la cual puede apreciarse el reconocimiento de ciertas marcas

de veracidad en los relatos, que los hacen convincentes para su público por parecer semejantes a hechos auténticos.

En el sexto capítulo, “Ficções”, el autor realiza un recorrido a través del concepto de *pseûdos* en Platón, Aristóteles, Luciano y en escritos posteriores que no pertenecen a la literatura griega. Este recorrido converge en la propuesta de una tipología de las distintas especies de *pseúdea*, lo que le permite, luego, releer la declaración acerca de las Musas en *Teogonía*, 22-28 y otros pasajes de *Trabajos y días* vinculados a este concepto. A continuación, el capítulo séptimo examina tres “Ficções odisséias” a la luz de la tipología establecida en el capítulo anterior: “Um”, el relato de Odiseo en Esqueria, especialmente, su respuesta evasiva a la pregunta de Arete acerca de su identidad y su patria; “Dois”, la mentira por ignorancia de Eumeo al retransmitir la historia del viejo cretense a Telémaco; “Tres” retoma la narrativa de Odiseo a Penélope del Canto 19.

El Epílogo, que toma su título del proverbio transmitido por Solón, “Muito mentem os aedos”, recupera los principales ejes desarrollados a lo largo de este trabajo. De este modo, según la tipología de *pseúdea* formulada, el autor concluye que situaría al aedo, *arché* de la figura del poeta, en la esfera del “*pseûdos* consentido”, dado que supone un acuerdo triple: del aedo, de su público y de la Musa. Sin embargo, de acuerdo con sus consideraciones previas, se resguarda abiertamente bajo el uso del modo condicional, que le permite no reducir al aedo a un único perfil. No obstante, subraya la condición de cumplir con un relato compuesto *katà kósmon*, un principio que, como prueba la obra del propio Homero, no significa atenerse a un relato organizado, en el mero sentido cronológico o catalógico. Se trata de componer un relato “conveniente” en el sentido del respeto por la coherencia de los elementos internos, bajo el principio de la verosimilitud. De este modo, según el autor, la ficción puede llevarse a cabo como tal.

Indudablemente, Lins Brandão relata de manera “conveniente” cómo las poéticas clásicas surgen de estas “poéticas implícitas”, abriendo camino a una tradición de una reflexión sin fin. “A nossa Musa, portanto, é arcaica enquanto começa, inaugura e domina uma longa história”.

Maria del Pilar Fernández Deagustini  
UNLP- CONICET